人間の惨めさを描く画家――ピカソの初期の芸術について

大島徹也

人生とは、皆で演じる茶番だ。
――アルチュール・ランボー

序

モダンアート最大の巨匠、パブロ・ルイス・ピカソ(Pablo Ruiz Picasso 1881―1973)。この芸術家の名前を聞いた時、人が真っ先に思い浮かべる彼の作品は何だろう。1907年、ピカソ25歳の時の野心作《アヴィニョンの娘たち》(図1)だろうか。それは、かつて彼自身も客として出入りしていたバルセロナの売春宿の一場面を描いたものだった。《アヴィニョンの娘たち》は、そこで彼が見せた新しい対象表現や空間構成から、ルネサンス以来最大の芸術革命とも言われるキュビスムの出発点となり、現在では20世紀美術のアイコン的作品ともなっている。あるいは、一般的な知名度では、《アヴィニョンの娘たち》の誕生の30年後に描かれた《ゲルニカ》(図2)の方がはるかに上だろう。それは、スペイン内戦まっただなかの1937年、フランコ側を支援するナチス・ドイツの空軍がゲルニカの街に対して行った凄惨な無差別爆撃への怒りと悲しみからピカソが絵筆をとったものだった。《ゲルニカ》はその後、スペイン内戦という文脈を越えて、反戦平和の普遍的象徴にまでなっている。

そういった彼の代表作とは比較にならないほど物理的にも存在感的にも小さく、地味で、一般にはほとんどまったく知られていないものではあるが、ピカソのひとつの重要な芸術哲学を宣言した一枚の彼の初期作品がある。1900年、18歳の終わりか19歳になった頃のピカソが、わずか20.5 × 12.6 cmの紙に描いた素描《自画像》(図3)である。そこに描かれているピカソ本人とおぼしき真横を向いた男は、帽子を目深にかぶり、コートの襟をいっぱいに立てていて顔がよく見えないが、その目や鼻筋は確かにピカソの特徴的なそれである。その絵の彼は、やや背を丸

図1　パブロ・ピカソ《アヴィニョンの娘たち》1907年、油彩／キャンバス、243.9 × 233.7 cm、The Museum of Modern Art, New York

図2　パブロ・ピカソ《ゲルニカ》1937年、油彩／キャンバス、349.3 × 776.6 cm、Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

図3（左）パブロ・ピカソ《自画像》1900年、ペン、セピア・インク／紙、20.5 × 12.6 cm、Private collection
図4（上）パブロ・ピカソ《自画像「私」》1900年、ペン、インク、水彩／紙、9.5 × 8.9 cm、The Metropolitan Museum of Art, New York

め、物憂げな沈んだ目つきで、右脇にはステッキ、左脇にはカバンを抱えて、道端で立ち止まっているか、通りをゆっくりと歩いているところである。この作品は、そのように一見何気ない素描だが、その余白部分に目を遣ると、不正確なラテン語による次のような語句が書き込まれているのに気付く。

PAULUS RUiZ PiCASSO PiCTORE -N MiSERE HUMANE [*sic*][1)]
（パブロ・ルイス・ピカソ 人間の惨めさを描く画家）

そして、それらの文字列の下には、ハート形をした一枚の葉が、人物像との関係においてはいささか不自然に描き込まれている。それは、「人間の心」の象徴としてピカソが画面に描き加えたものだろう。

初期のピカソが、自己に関するメッセージ性の強い言葉を自画像の画面に書き込むということは、他でもしばしばあった。彼は、たとえば1900年の水彩による《自画像「私」》(図4)では、スペイン語で“Yo”(私)、1901年の油彩による《自画像「我はピカソなり」》では“Yo—Picasso”(我はピカソなり)と背景に書き付けている。そして、現在まで所在不明となっている1900年の素描によるある自画像では、彼は自分の頭部の周りに“Yo el Rey”(我は王なり)と、三度も繰り返して書き入れていたという[2)]。しかしながら、それらが少年期から青年期にかけての男子にありがちな自我の強い主張のレベルに留まるものであると言えるのに対し、あの1900年の《自画像》における「パブロ・ルイス・ピカソ 人間の惨めさを描く画家」という書き込みは、その頃の自分の芸術家としての本質、画家としての社会ないし人間存在との向き合い方を具体的に言明している点で特異である。それとて、若き日の自我の主張の延長であったのかもしれないが、しかし彼の初期の仕事を振り返ってみれば、確かにそのピカソの自己定義は要所要所で作品によってよく体現されており、そして彼の初期全体を通じて見ても、彼の仕事の、もちろんすべてではないが、大きな一面を適切に言い表しているように思われる。また、その上でより詳細に見れば、「人間の惨めさ」に対する初期のピカソの取り組みは決して一本調子のものではなく、時期によって何度か変質が生じているように思われる。

本論では、マリリン・マッカリー編『ピカソ──初期 1892 〜 1906年』(1997年刊)[3)]等に倣って、ピカソの芸術家としてのキャリアの始まりから、彼が《アヴィニョンの娘たち》を生み出す前年に当たる1906年までを、ピカソの「初期」として扱う。そして、その初期の彼の歩みを、「パブロ・ルイス・ピカソ 人間の惨めさを描く画家」という観点から再考する。それによって、そういう芸術家としてのピカソ像を浮き上がらせるとともに、《アヴィニョンの娘たち》の誕生に対しても何らかの新たな見方をもたらすことができればと思う。

ピカソの“悲惨主義”

「人間の惨めさを描く」という初期のピカソの一大命題についてこれから考えてゆくうえで、はじめに、ピエール・カバンヌによる次の指摘について言及しておきたい。カバンヌは、1894年から1895年にかけて、当時13 〜 14歳頃のピカソが老人や貧しい人々をしばしば描いていたことに注目して、そこにピカソの「ある種の『悲惨主義』」(un certain « misérabilisme »)を見出している[4)]。「悲惨主義」[5)]と言うと、いささか強烈で大袈裟に聞こえる。おそらく、だからカバンヌも、その語の前に「ある種の」と付け加えている。ここでの“misérable”の実際のニュアンスは、日本語で言えば、「哀れをもよおす」や「惨めな」といったところだろう。いずれにせよ、カバンヌが取り上げているピカソ作品を見ながら、もう少しこの問題について考えてみよう。

図5　パブロ・ピカソ《老夫婦》1894年、油彩／板、35 × 19 cm、Museo de Málaga

たとえば、質素な部屋の中で年老いた夫婦が椅子に座って静かに寄り添っている情景を描いた《老夫婦》(1894年／ピカソ13歳頃、図5)という油彩画がある。この絵は、ジュゼップ・パラウ・イ・ファブレが、「存在が知られているピカソの絵の中で、一人前になった画家の仕事として分類してよい最初のもの」と見なしている作品であるが[6)]、カバンヌはその絵に、ピカソの「老いに対する恐怖、すなわち衰弱そして死に対する恐怖」(la peur de la vieillesse, c'est-à-dire de la déchéance et de la mort)を見て取る。老いに対するピカソの「恐怖」というここでのカバンヌの表現は少し言い過ぎで、むしろその絵から感じられるのは、貧しいなか互いに支え合いながら人生の終わりの時期をつましく共に生きる老夫婦に対するピカソの共感的な心情であるが、いずれにせよカバンヌは、年老いた男や物乞いの男を単独で描いた同時期の他のいくつかのピカソ作品にも続けて言及しながら、「老人や貧しい人々に対するパブロの関心、ある種の『悲惨主義』」の存在をそこに指摘している[7)]。

その頃のピカソ自身の家庭は「貧しい」というほどではなかったが、さして経済的余裕があったわけでもなかった。そのような境遇のなかピカソは、社会の下層や周縁部に生きる、より弱い立場の人々に共感的な眼差しを向け、世間一般の価値観からすれば「惨め」とも言える彼らの存在や彼らの生きる現実を、画家としてすでに表現し始めていたのだった。「人間の惨めさを描く画家」という1900年のピカソの自己定義は、その翌年に始まる彼の有名な「青の時代」(1901 〜 1904年)に非常によく当てはまるだろうが、「一人前の画家」になったそのはじめから、上述のような意味において、パブロ・ルイス・ピカソは「人間の惨めさを描く画家」だったと言えよう。

〈科学〉と〈慈愛〉の間で

ピカソの少年時代の代表作と広く見なされている1897年(ピカソ15歳)の《科学と慈愛》(図6)は、「人間の惨めさを描く画家」としての彼の初期の仕事の展開においても、特別な位置を占めている作品である。そこではまず、上に見たような「老い」や「貧困」の問題以上に、「死」という究極的な問題が前景化してくる。

薄汚れたみすぼらしい部屋で、病気にかかった女が力なくベッドに横たわっている。その画面向かって左側では、椅子に座った医者が、眉間に皺を寄せ、難しい顔をして、その女の脈をとっている。女の右側には、まだ年端も行かぬ彼女の子を左腕に抱えた修道女が立っており、何か飲み物を入れたカップを静かに彼女に差し出している。病気の女のうつろな眼差しや、骨ばり青ざめて力なくだらりと垂れ下がった右手を見るに、彼女の衰弱はひど

図6　パブロ・ピカソ《科学と慈愛》1897年、油彩／キャンバス、197 × 249.4 cm、Museu Picasso, Barcelona

く、彼女はいまわの際にあるようだ[8]。彼女の子は、幼いながらも母の病状の深刻さを理解しているのだろうか、黙って修道女に抱えられながら、視線を落として、悲しげで不安そうな表情を浮かべている。そして女は、ぼんやりした意識の中で、あとに遺す可愛い我が子の将来を案じながら、その子の方に顔を向けている。

言うまでもなく、この絵に描かれた医者は医学という〈科学〉を表しており、修道女は宗教(キリスト教)的な〈慈愛〉を表している。その医者は、病気の女の治療を試みる。その状況下における最善を尽くして。しかし、彼女に対する有効な手立てはもはやなく、脈をとることくらいしかできることはないようだ。他方修道女は、回復への一縷の希望を込めた一杯のスープだろうか、あるいは、命は助からないとしてもせめて最期に喉の渇きを癒して少しでも安らかに天国に行ってほしいとの思いからの一杯の水だろうか、それを病気の女に控えめに差し出している。人間は誰しもいずれ死すべき運命にあるが、まだ若く、幼い子もいる彼女にとって、その時が思いのほか早くに訪れようとしているのはあまりに酷い。このような状況において人間にとって本当の支えとなるのは、科学なのか慈愛なのか――あるいは、そのどちらも結局は無力であり、我々はその状況を絶望的に受け入れるしかないのか[9]。

ピカソはそのような深く重い問題を、アカデミックな技量をふるって、200号ほどの大画面に油彩で見事に表現した。わずか15歳にしてピカソは、上述のようにして「人間の惨めさ」に画家として鋭く切り込み、それを一枚の絵画に厳粛に描き上げたのである。この少年時代の一大傑作は、「人間の惨めさを描く画家」としての彼のその後の仕事の中に、通奏低音のようにして流れていくことになる。

幼少期における「死」との向き合い

ピカソの場合、「死」という問題への彼自身の深刻な直面は、実に彼の出生時にまでさかのぼる。1881年10月25日、ピカソはスペイン南部のマラガで、父ホセ・ルイス・ブラスコと母マリア・ピカソ・ロペスの間に誕生した。しかしながらそれは大変な難産で、生まれてきた時、彼は仮死状態にあった。死産だと思った産婆はピカソをテーブルの上に放っておき、母マリアの看護に集中した。その時その場にはピカソの叔父で医者のサルバドールがおり、彼の冷静な判断と処置のおかげでピカソは息を吹き返したのだった。ピカソは、そのように誕生と同時にひどく死の危険にさらされたことを、幼少期しばしば繰り返して聞かされた。その話は終生ピカソのイマジネーションの中に潜在することになったと、ローランド・ペンローズは言っている[10]。「生」と「死」は隣り合わせであること、あるいは表裏一体であることを、ピカソは幼少期から意識することになったのだった。

そして1895年、13歳の時、ピカソはそれまでで最も痛ましく死の問題に直面することになる。それは、彼と六つ年の離れた幼い妹コンセプシオン(愛称「コンチータ」)をめぐってである。1894年末、当時ピカソたちがマラガから移り住んでいたスペイン北西端の都市ラ・コルーニャで、ジフテリアが発生し、流行しだした。そしてコンチータが、感染すると当時まだ死亡率の高かったこの病気にかかってしまう。コンチータの治療に当たった医者はジフテリアの専門家で、パリで開発中のジフテリア治療用の新しい血清のことを耳にしていた。医者は、それをすぐ送ってもらうよう電報を打った。果たして血清は間に合うのか。間に合ったとして、それはコンチータにうまく効くのだろうか。血清が届くまでの何日かの間、ピカソは天に祈るような気持ちでいたことだろう。実際、彼は神にこう誓ったという――

もしコンチータの命を助けてくださるのでしたら、僕は絵画も素描ももう二度と描きません[11)]。

13歳の少年のその誓いが、彼においてどういう意味を持っているのか。この問題を考えるために、ここでピカソの神童伝説をざっと振り返ろう[12)]。母マリアによれば、ピカソは言葉を話すことができるようになる前から鉛筆で絵を描き、彼が最初に口にするようになった語は、スペイン語の“lápiz”(鉛筆)の幼児語である“piz”(ピス)だった。幼いピカソは「ピス、ピス」と言って母に鉛筆をせがみ、そうして鉛筆を手に入れると、幸せそうにして何時間も絵をよく描いていたという[13)]。すなわち、ピカソは生まれながらの画家だったというわけである。こうして幕を開ける画家ピカソの神童伝説は、美術教師だった父ホセとの関係をめぐるラ・コルーニャ時代(1891 ～ 1895年／ピカソ10歳頃～ 13歳)の次のエピソードでひとつの頂点を迎える。その出来事がラ・コルーニャ時代の中でも正確にいつのことなのかは不明だが[14)]、ジャウマ・サバルテスがピカソと自分との間の会話の引用を交えて伝えているところによれば、こうだ。

> ドン・ホセは、なるべく家から出ないようにしていたので、闘牛にも行かなかった。彼は、家では退屈していた。ひょっとしたら絵を描いて暇をつぶしたかもしれないが、それも彼は飽きてしまっていた。それでも、時々ではあるものの、彼は絵筆をとった。それは、鳩を描くためである。しかし彼は、細部を描き込む根気はまったくなかった。たとえば、脚などは息子[ピカソ]に描かせた。
>
> 「それで君[ピカソ]はどうやったの？」。
>
> 「父はよく、死んだ鳩の脚を切り取って、それらを板の上の適当な所にピンで留めた。それで、父がよしとするまで、僕[ピカソ]がそれらを詳細に描き写すんだよ」。
>
> 最終的に、ドン・ホセは絵を描くことをまったくやめてしまった。それでもよいではないか。パブロが彼に取って代わりつつあったのだから。
>
> 「そうして父は自分の絵具と絵筆を僕[ピカソ]に譲って、二度と絵を描くことはなかった」。[15)]

10代はじめにして、美術教師の父に画業をあきらめさせるほどの圧倒的な才能と実力を発揮していたピカソ。ラ・コルーニャ時代からすでに、彼は画家としての洋々たる自分の前途を意識していたに違いない。

ここで思い返せば、コンチータがジフテリアに倒れたのは、ちょうどそのラ・コルーニャ時代の最後の年のことだった。そしてその時ピカソは、自分の芸術家としての輝かしい未来と引き換えにしてでも、愛する妹の命を救ってほしいと神に強く祈ったのである。

しかしながら1895年1月10日、あえなくコンチータは息を引き取った(享年7)。血清が届いたのは、その24時間後のことだった[16)]。それが、当時のピカソを取り巻く科学の限界だった。もっと輸送手段が発達していて、もう少し早くその新しい血清が届いていたら……。あるいは、もっと前から良い血清が開発されていて、それがラ・コルーニャにもすでに出回っていたら……。ピカソは、科学の力の至らなさを恨んだことだろう。そして彼は、宗教にも裏切られた。神への心の底からの彼の祈りは通じず、彼は信仰の虚しさにも打ちひしがれたことだろう。――この悲痛な経験が、その二年後に描かれたあの《科学と慈愛》の背後にはあった。

《科学と慈愛》の習作

サバルテスやペンローズによれば、実のところ「科学と慈愛」という主題は当初、ピカソが自分で設定したものではなく、息子が良い評判を得られるようにと、父ホセがピカソに選んでやったものだった[17)]。しかし、父から与えられたその主題をピカソがしっかりと受け止めて咀嚼し、最終的にはきちんと自分のものにして一枚の絵画に描き上げたこと、いやそれどころか、当初父が考えていた以上の深みを持ったものへと変えていったことが、その習作群な

図7　パブロ・ピカソ《〈科学と慈愛〉の習作（PP1897-010）》1897年、鉛筆／紙、27.5 × 47 cm、Museu Picasso, Barcelona

図8　パブロ・ピカソ《〈科学と慈愛〉の習作（PP1897-012）》1897年、水彩／紙、22.8 × 28.6 cm、Museu Picasso, Barcelona

図9　パブロ・ピカソ《〈科学と慈愛〉の習作（PP1897-016）》1897年、油彩／板、19.6 × 27.3 cm、Museu Picasso, Barcelona

図10　パブロ・ピカソ《〈科学と慈愛〉の習作（PP1897-014）》1897年、油彩／板、13.7 × 22.3 cm、Museu Picasso, Barcelona

ども含めて考察した時、よく見えてくる。またそれと同時に、いかに神童ピカソとてスムーズに《科学と慈愛》の完成に至ったわけではなく、苦心してあのような形へと《科学と慈愛》を完成させたことも分かってくる。

《科学と慈愛》の構図全体の習作としては、八点の存在が知られている。The Picasso Projectによるピカソのカタログ・レゾネの作品番号で言えば、1897-008から1897-010の素描三点と、1897-012の水彩一点、そして1897-013から1897-016の油彩四点である[18]。それらの作品番号は必ずしも制作順に振られているわけではないことに注意せねばならないが、個々を特定して示すために、以下それらの習作については、それらの番号を用いて《PP1897-008》〜《PP1897-016》と呼ぶことにする[19]。

初段階の素描習作のひとつである《PP1897-010》（図7）を見てみよう。ベッドに臥せる病気の女の、我々から見て手前側には、医者と思われる男が椅子に座っている[20]。その男は、病気の女の娘ないし妹と思われる少女を右脇に抱き寄せながら、病気の女と何か会話をしているようである（脈をとってはいない）。病気の女は、その男の方に顔を向けている。ベッドの向こう側には修道女と思われる女が立っており[21]、カップを手に持ってそれを病気の女に差し出そうとしている（子どもを抱いてはいない）。そして病気の女たちから少し離れた部屋の右端では、彼女の母親と思われる女が、彼女の様子を気にしつつ少し休んでいるのだろうか、椅子に座って俯き加減にしている。とすれば、「科学と慈愛」という主題は、その初段階では先に述べたほど切迫的で悲愴なものではなく、病床に臥せる人間に対して〈科学（医学）〉と〈慈愛（宗教）〉という性質を異にする対照的なものがともに寄り添い、それぞれの立場から支えになろうとしていることを描く、という次元のものだったように思われる。

《PP1897-010》より後に描かれた水彩習作《PP1897-012》（図8）では、登場人物および彼らの基本的な位置関係が完成作（以下、「本画」と呼ぶ）と同じになっており、画面全体の構図も定まってきている。医者が病気の女の右手の脈をとるようになっており、病気の女にカップを差し出す修道女は、左腕で幼子を抱きかかえるようになってい

図11　パブロ・ピカソ《〈科学と慈愛〉の習作（PP1897-015）》1897年、油彩／キャンバス、39 × 50.5 cm、上原美術館

図12　ピカソ《科学と慈愛》（全体）のX線写真（2008年撮影）（*Ciencia y Caridad al descubierto*, 64-65より）

図13　ピカソ《科学と慈愛》（部分）の初段階の構図（*Ciencia y Caridad al descubierto*, 75 より）

図14　ピカソ《科学と慈愛》（部分）の最終的な構図（*Ciencia y Caridad al descubierto*, 75 より）

る。本画との違いに目を向けると、たとえばその水彩習作に描かれているカップの平たい形状から判断するに、この段階でのその中身は、病気の女の喉を最期に潤す水ではなく、滋養のためのスープだろう。本画と見比べてもっと大きく目に付く違いは、脈をとっている医者のポーズもさることながら、修道女に抱かれている幼子のポーズである。水彩習作の方の幼子は、ベッドに臥せる母に我慢し切れず抱きつこうとしているのだろう、その両の腕を母の方にいっぱいに伸ばしている。その水彩習作に続く油彩習作《PP1897-016》(図9)と《PP1897-014》(図10)でも、幼子は同じように両腕を母の方に伸ばす身振りをしている。

油彩で描かれ、大きさも習作八枚の中で最大であり、縦横の比率も本画とほとんど同一の《PP1897-015》(図11)は、最後の習作である。そこでは、本画に最も近い情景が描かれている。たとえば幼子は、この最後の習作では、その表情まではよく判らないが、本画と同様に、左手で修道女の胸元をつかんでいる。

ところで、その最後の習作は、ピカソが本画に着手する前に描かれたのではなく、彼が本画に取り組んでいる段階で、進行中の本画に修正を加える際の参考用に描かれたものだと思われる。完成した本画をX線撮影した写真(図12)があり、それを見ると、本画の制作の初段階でも、幼子はいまだ母の方にその両腕を伸ばしていたことが判る(図13 ～ 14)[22]。

では、なぜピカソは最後の習作を通じて幼子のポーズを変更したのか。幼子は最終的に、母に抱きつこうとするのをやめ、伏し目がちに修道女の胸元を左手でじっとつかむようになった。ピカソはそうして、観者に安易な感傷をそそるような幼子の劇的な身振りを抑えて、場面をより終末的で、それゆえの静的な緊張感あるものに変えようとしたのだと思われる。修道女が手にしているカップの形状も、スープカップ型からよりほっそりしたものへと、最後の習作を通じて変えられている。かくして病床に臥せる女は、修道女の差し出す水を少し口に含んだあと、ほどなくしてこの世を去ることになるのだろう。

こうしてピカソは、父から与えられた「科学と慈愛」という主題に取り組むなかで、病人に対する医学的治療と宗教的慈しみを単に並置するだけでなく、すでに述べたように、最期の時を迎えようとしている人間にとっての両者の意義を問い直すものへと最終的に深化させて描き上げたのだった。

繰り返される死のテーマ

《科学と慈愛》から二年後、アカデミックなスタイルを抜け出たピカソは、パラウ・イ・ファブレが「テネブリズム」あるいは「黒の時代」と呼ぶ段階(1899年後半～1900年はじめ頃)へと入ってゆく[23]。その時期のピカソの仕事は、世紀末芸術(特にエドヴァルド・ムンク)や、当時彼がいたバルセロナを中心に興隆していたムダルニズマ(モデルニズム)の影響を受けつつ、暗く沈んだ色調と死の気配に覆われている。ピカソの黒の時代の仕事は、それだけに焦点を当てれば、もちろんそのように彼を取り巻く同時代(世紀末)の動向との関わりが深い。しかしながら、それ以前に彼は、ここまで本論で追ってきているように「人間の惨めさを描く画家」であり、黒の時代は、そういう画家としてのピカソの仕事におけるひとつの重要な展開として見ることができる。

ピカソの黒の時代の中核をなす一群の油彩画(や関連の素描)では、「病」や「死」のテーマが頻繁に扱われている。その点で黒の時代は、1897年の《科学と慈愛》からの流れとして捉えうる。しかしながら黒の時代のピカソは、病による死をめぐって〈科学(医学)〉と〈慈愛(宗教)〉という二つの大きな対照的問題を設定した《科学と慈愛》よりも、もっとストレートに病や死のテーマに取り組むようになっている。そして、さまざまな角度からそれにアプローチしていった。それらの油彩画は小品で、習作のようにタッチが粗く、さらには全体的に暗い色調のため、それらの情景を詳細に把握することは困難であるが、それぞれのスペイン語および英語のタイトルも参考にしながら[24]、そのうちのいくつかを見ていこう。

まずは《病気の女の傍らで》(*Junto a la enferma / At the Sick Woman's Bedside*、1899～1900年、図15)である。特にこの作品は、世紀末芸術的と言える陰鬱で心的に病んだようなムードに全体が包まれているが、描かれている場面自体は《科学と慈愛》のそれを想起させる。《病気の女の傍らで》では、病気の女が室内でベッドに横たわっている。その手前では、彼女を訪ねてきた一人の男が、椅子に座って彼女に寄り添っている。ただし、その男が医者なのか、あるいは病気の女の家族ないし恋人なのかは判らない。そのような曖昧さはあるが、この絵に登場する人物はその二人だけであり、その点で、場面設定は《科学と慈愛》よりも単純になっている。

図15 パブロ・ピカソ《病気の女の傍らで》1899～1900年、油彩／キャンバス、38.2 × 60.8 cm、Museu Picasso, Barcelona

図16 パブロ・ピカソ《故人のそばで》1899～1900年、油彩／キャンバス、23.5 × 35 cm、Museu Picasso, Barcelona

《病気の女の傍らで》が、《科学と慈愛》と同じく、死を前にした一人の人間(女)をめぐる情景を描いたものだとすれば、黒の時代のもうひとつの重要作《故人のそばで》(*Junto a un difunto / Close to Death*、1899～1900年、図16)は、亡くなったあとの一人の人間(男)をめぐる情景を描いている。棺に納められたその男の遺体のまわ

りには遺族らが集まり、死者に別れを告げている。遺族らの悲しみはまだあまりに深く、ある者は遺体に抱きついて号泣し、またある者は両手やハンカチで顔を覆ってむせび泣いている。画面の前景右手には、棺の蓋を持った男が立っている。まもなくその蓋が閉じられ、他界した人間のその亡骸までもが、この世から消えることになる。

図17 パブロ・ピカソ《死産の子》1899 ～ 1900年、油彩／キャンバス、19.6 × 27 cm、Museu Picasso, Barcelona

《死産の子》(*El muerto recién nacido / The Stillborn Child*、1899 ～ 1900年、図17)もまた、命を失った一人の人間(男)を描いたものであるが、ここではそれは大人ではなく、赤子である。夜の室内で、白い衣装に身を包まれた死産児を抱きかかえた女(その赤子の母か?)と、もう一人の女(その赤子の祖母か?)が、乳幼児用の小さなベッドに腰掛けて悲嘆に暮れている。その赤子は母の胎内に宿っている時にすでに亡くなっていたのか、あるいは分娩がうまく行かずに出てくる途中で死んでしまったのかは不明だが、この世に生を受けながら、一個の独立した人間として一瞬たりとも生きることがなかったという点では、《病気の女の傍らで》の女より、《故人のそばで》の男より、その人生は虚しい。ピカソ自身も、すでに言及したように、死産となるか生まれてすぐに死ぬ危険を経験していた。しかし彼は、幸いにも九死に一生を得た。そして、自身が成年に達した頃、おそらくは近くで見聞きした誰かの悲しい死産の出来事に触発されて、一歩間違えば自分もそうなっていたかつての自分の状況をそこに重ね合わせながら、この絵を描いたのだろう。

ピカソの黒の時代の考察の最後に、《道の終わり》(1899 ～ 1900年、図18)という、同じく死をテーマにしたその時期の彼の作品に触れておきたい。《道の終わり》は、黒ではなく青を主調色としており、キャンバスではなく紙を支持体としている点で、上に言及したような作品群と異なっているが、より注目すべき違いは、死のテーマの扱い方である。《病気の女の傍らで》、《故人のそばで》、《死産の子》などはいずれも、それが実際の出来事であったどうかにかかわらず、現実世界の一場面として描かれているのに対し、《道の終わり》では、ピカソは観念的な世界を描いている。画面に登場する二本の道は、ともに人生の道程を表している。右の道では、貧者たち――老人だけでなく、乳飲み子も病人もいる――がみな一様にうなだれて、とぼとぼと列をなして歩いている。それに対して、左の道では富者たちが同じく列をなして、しかし彼らは馬車に乗って進んでいる。それら二つの道は、おそらく今まで一度も交わったことはなかっただろう。しかし、その行き着く先は一緒である。そこでは、それぞれの道を来た者たちを、死の天使が翼を広げて等しく迎え受けている。この絵ではまた、ピカソは《病気の女の傍らで》や《故人のそばで》や《死産の子》の場合とは違って、架空の人物にせよ誰か特定の一個人の死をめぐって描くのではなく、普遍的な観点から、人間という存在の死すべき運命を描いている。貧富の差、社会的地位の差などに関係なく、人間は誰しも遅かれ早かれ結局死ぬのである[25)]。

図18 パブロ・ピカソ《道の終わり》1899 ～ 1900年、油彩の薄塗り、コンテ・クレヨン／紙、47.1 × 30.8 cm、Solomon R. Guggenheim Museum, New York

売春婦のモチーフ

黒の時代(1899年後半～ 1900年はじめ頃)の後、1900年10月にピカソは初めてパリを訪れ、同年12月までその地に滞在する。「パブロ・ルイス・ピカソ　人間の惨めさを描く画家」と書き込んだあの《自画像》(図3)を彼が制作したのはその時だった[26)]。しかしながら、このパリ初滞在期のピカソの仕事を見ると、そこではかつてのような「老い」「貧困」「病」「死」といった問題への直接的な取り組みはほとんど無くなっていることに気づく。「老人」や「貧者」、「病人」や「死者」に代わってその時期までに存在感を増してくるモチーフのひとつが「売春婦」である。それを考察することで、「人間の惨めさを描く画家」としてのピカソの仕事のさらなる側面が照らし出されるだろう

ピカソはその画才もさることながら、性的にも早熟だった。14歳(1895/1896年)にしてバルセロナの娼窟を訪れ、売春婦を買うという経験をしたと言われている[27)]。そこからピカソの売春宿通いが始まった。そうして自分自身でも売春婦の客となり、彼女たちと直に接しながら、ピカソは自分の絵に売春婦を登場させていく。

ピカソが1897 ～ 1898年(ピカソ16 ～ 17歳頃)──すなわち、《科学と慈愛》と黒の時代の間──に制作した《室内の場面》(図19)では、売春婦のモチーフが早くも扱われている。画面右側で、胸をはだけてソファーに座っている若い着飾った女が売春婦である。中央の老女は遣り手婆で、左側のシルクハットをかぶったブルジョア風の男をその若い女に引き合わせ、愛想よく売春を斡旋している。男は、目の前の売春婦を品定め中のようである。しかしながらこの絵には、売春婦を惨めな存在として描こうとするピカソの意図は感じられない。むしろ、紳士然とした男が肉欲に駆られて金で女を買おうとするのを風刺しようとする意図が強い。その男はコートのポケットに手を突っ込み、表情も冷めた様子を装っているが、彼がこれからしようとしていることは、結局そういうことなのである。

「人間の惨めさ」の問題においてピカソが売春婦というモチーフを取り上げるようになるのは、翌1899年頃(ピカソ18歳頃)からだと思われる。その時期の作品をいくつか見てみよう。1899 ～ 1900年の《バルセロナ夜景》(図20)では、ピカソはバルセロナの繁華街の片隅に立って客を取ろうとしている一人の売春婦を描いている。彼女の孤独でうらぶれた様は、その向こうの賑やかな光景と非常に対照的である。生きていくために自らの体を切売りすることを選んだ売春婦。それぞれの事情や考え方があるにせよ、世間一般の価値観からすれば、彼女たちもまた惨めな存在だろう。

しかしながら、売春婦という存在はピカソにとって、哀れみの対象だけでは決してない。彼女たちは彼の性の快楽の相手でもあり、たとえば1899年の《施しをする人》(図21)のような作品には、売春婦に対するピカソ自身のエロティックな感情の入り混じりを見て取ることができる。《施しをする人》の中心人物は、街頭でしゃがみ込む物乞い

図19　パブロ・ピカソ《室内の場面》1897 ～ 1898年、コンテ・クレヨン／紙、16.5 × 24.7 cm、Museu Picasso, Barcelona

図20　パブロ・ピカソ《バルセロナ夜景》1899 ～ 1900年、油彩／キャンバス、46 × 55 cm、Heirs of the Artist

図21　パブロ・ピカソ《施しをする人》1899年、木炭、鉛筆、彩色／紙、47 × 32 cm、Private collection

図22　パブロ・ピカソ《モルヒネ中毒者たち》1900年、油彩、パステル／板、57 × 46 cm、Private collection

の女に施しをしている一人の男であるが、その男の向こうには、路上に立つ売春婦の集団が描かれている(そのうちの一人はすでに他の男に買われたようで、画面右上の方へと二人で去っていっている)。残った四人の売春婦たちは、その施しの光景をにやにやしながら眺めている。彼女たち――そのうちの二人は、胸を露わにして挑発的に男の方に向けている――は各々、その心優しい男を今晩の自分の客にと狙っているようである。

1900年の《モルヒネ中毒者たち》(図22)と題されている作品は、ピカソがパリ初滞在期に制作したものである[28)]。そこでは、二人の女――左側の女は豊満な乳房をあられもなく両方とも放り出している――が酩酊状態で、間にいる男――前屈みになって顔を伏せ、同様に酩酊しているようである――に両側からしなだれ掛かりながら、通りを歩いている。その向こうでは、背の曲がった一人の貧しい老婆が、我関せずといったふうで逆方向へと黙々と歩みを進めている。その様は、二人の女の退廃的な卑しさをいっそう強調する。その二人の女は、与えられているタイトルに従えばモルヒネ中毒者であるが、「モルヒネ中毒者」とは「売春婦」の婉曲表現のひとつでもあるという[29)]。いずれにせよ、当時一般女性が酩酊して――麻薬によるものであろうと、あるいはアルコールによるものであろうと――淫らな恰好で男と戯れながら街を歩くなどということは普通考えられず、その二人の女は売春婦である。その二人の女は、自分の体を男に切売りして得た金で麻薬やアルコールを手に入れ、その快楽に溺れて身を滅ぼしていくのだろう。

こうして、ピカソにとっての「人間の惨めさ」の問題は、「老い」「貧困」「病」「死」といった単にネガティヴな性質のものではなく、特に「売春婦」というモチーフを通じて、悲哀性に享楽性が混ざり合わさっていたり、タナトス的な要素とエロス的な要素が表裏一体化しているようなものを含むまでに複雑化してきている。

青の時代

1901年2月17日、ピカソの親友カルラス・カザジェマスが、失恋による拳銃自殺を犯す。「カザジェマスの死について考えるうちに、私は青で描くようになったのです」[30)]と自ら語っているように、その悲痛な事件――それは、少年時代に妹コンチータを病で失った時のショックにも匹敵するだろう――をきっかけに、ピカソはいよいよ「人間の惨めさを描く画家」としての彼の頂点をなす青の時代(1901 ～ 1904年)へと入ってゆく。

当時からピカソと交流のあったサバルテスが伝えているところによれば、ピカソは青の時代、「芸術は悲哀

[sadness]と苦悩[pain]から生まれる」ものだと考えていた。その悲哀や苦悩とは、ピカソ自身が抱えるそれらであるとともに、彼を取り巻く世界の中で彼が目にする人々のそれらでもあるだろう。ピカソはそれらを芸術家として受け止め、共有した。そうしてサバルテスは、次のように述べている。「私たちの人生は悲嘆[grief]の時代、悲哀[sadness]の、悲惨[wretchedness]の時代の中を過ぎていっているゆえ、そうしたいっさいの苦痛[torments]を伴った人生というものが、ピカソの芸術理論のまさに基礎をなしているのである」[31)]。実際、カザジェマスの死を主題とした1901年の《カザジェマスの埋葬(招魂)》を象徴的な出発点として始まる青の時代、ピカソは周知のとおり、彼自身も貧しさにあえぐなか、老人(1903年の《老いたギター弾き》等)や貧者(1903年の《悲劇(海辺の貧者たち)》等)、盲人(1903年の《盲人の食事》等)などを頻繁に取り上げて描いていった。

そしてこの時期、「売春婦」が、老人や貧者と並ぶピカソの主要モチーフのひとつとなっている。その一方で、《科学と慈愛》や黒の時代において彼が描いてきたような「病床に臥せる人」は、青の時代には描かれなくなった。しかしながら、「病」の問題はピカソの中から消えてしまったわけではない。それは一般的な病気ではなく「性病」へと事の性質を変え、ピカソは「売春婦」のモチーフにしばしばそれを結び付けて表現していくのだった。ここに、「人間の惨めさを描く画家」としてのピカソの、青の時代における注目すべきひとつの新たな展開がある。

1901年、ピカソは性病を専門とするある医師に仲介してもらって、パリのサン=ラザール刑務所の内部を見学した。そこは女子刑務所で、収監されている者の多くは売春婦だった。その中には、性病を患っている者たちもいた。ジョン・リチャードソンは、ピカソがサン=ラザール刑務所を訪問した理由について、こう述べている。「この『人間の惨めさを描く画家』をその場に引き寄せたのは主として、それが、いかに芸術が『悲哀と苦悩の産物』として機能しうるかを具体的に示す機会となったからである。性を、恍惚的で情深いものであるとともに、罪悪感を含み、苦しみや死とさえ密接に繋がっているものと考える彼の両義的な見方の良き実例となるモデルを見つけるには、ほかにどこがあろうか」[32)]。こうしてピカソはその女子刑務所を繰り返し訪れ、青の時代の制作の題材を得ていった。

サン=ラザール刑務所では、性病患者の女囚は、その目印として白いボンネット(額を出して後頭部へとかぶり、あごの下で紐を結ぶタイプの帽子)をかぶらされていた。青の時代、1901年から1902年にかけて、ピカソはそのような女性像を何度か描いている(図23)。売春宿通いを大いに好んでいた彼ではあるが、それらの絵に関する限りでは、売春婦に対する彼のエロティックな感情はさすがに感じられない。そこに何か哀れみ以外の彼の感情が流れているとすれば、それはたとえば、痛みや醜さ、果ては死をもたらす場合すらある性病というもの──売春宿に出入りする以上、

図23 パブロ・ピカソ《ボンネットをかぶった女》1901年、油彩／キャンバス、41 × 33 cm、Museu Picasso, Barcelona

図24 パブロ・ピカソ《刑務所の噴水のところの女たち》1901年、油彩／キャンバス、81 × 65 cm、Private collection

彼自身にとってもそれは他人事ではない――に対する恐怖だろう[33)]。

サン=ラザール刑務所では、乳飲み子のいる罪人ならば、その子を連れて収監されることも許されていたという[34)]。《刑務所の噴水のところの女たち》(図24)では、赤子を胸に抱いた性病患者の女囚が描かれているのは、そのためである。梅毒であれば、母子感染によって、その赤子も先天的に罹患している恐れもあるだろう。また、その赤子に父親はいるのだろうか。いずれにせよ、その赤子は母や自分が置かれている状況のことなどまだ理解できるはずもなく、母の胸に抱かれて安らかに眠っている。そのさまは、この絵を観る者に、女囚の人生の哀しさを一瞬忘れさせるが、しかし次の瞬間には逆に、それについていっそう強く考えさせる。

青の時代にピカソが描いた売春婦の絵の中で、《二人の姉妹》(1902年、図25)という作品は特筆すべき一点である。この絵は彼がバルセロナに戻っている時に描いたものだが、これも、彼がサン=ラザール刑務所で見た光景に着想を得ている。その絵の習作のひとつについてピカソが言っているところによれば、その習作に描かれているのは「二人の姉妹」(les deux sœurs)であり、それは「一人のサン=ラザールの娼婦と、一人の母親」(une putain de S. Lazare et une mère)である[35)]。その構想に変化が生じていなければ、完成作《二人の姉妹》は、サン=ラザール刑務所に収監されている売春婦(左側の女)を、その姉(右側の女)が自分の子を胸に抱えて訪ねて来ている場面を描いたものだと基本的に解釈できる[36)]。売春婦は、娑婆から面会に来てくれた姉の愛情に触れて、自分の不幸な人生を改めて悔い、悲嘆しているのだろう。目蓋を深く閉じ、口を堅く結んで、うなだれている。姉は、そんな妹の背中に右手を回して彼女に寄り添い、彼女の苦悩を静かに受け止めている。

図25 パブロ・ピカソ《二人の姉妹》1902年、油彩／キャンバス、152 × 100 cm、State Hermitage Museum, St. Petersburg

図26 パブロ・ピカソ《〈二人の姉妹〉の習作》1902年、インク／紙、20.8 × 13.4 cm、Private collection

この《二人の姉妹》という作品は、あの《科学と慈愛》(図6)をどこか想起させる。まずその二作品はともに、厳粛な雰囲気に包まれた「訪問」の場面を描いたものであるという点である(《科学と慈愛》では、医者と修道女が病気の女のもとにやってきている)。その二作品の結び付きの可能性は、《二人の姉妹》の習作段階も含めて考えた時、より強まってくる。たとえば図26のような習作では、左側のサン=ラザール刑務所の売春婦は、性病にかかっていることを示す例のボンネットをかぶっている。すなわち彼女は、囚われの身で自由に動くことのできない状況にある人間であり、かつある種の病人である。そういう点において、その売春婦は、《科学と慈愛》に描かれた、病に倒れ床に臥す女に通じるところがある。さらに、その売春婦を刑務所内に訪ねてきた姉は、左腕で赤子を抱いて画面向かって右側に立っており、そのイメージは《科学と慈愛》の修道女のそれと重なる。またその姉は、力なく垂れる売春婦の手を握っており、その仕草は、《科学と慈愛》の医者のそれに似ている。《二人の姉妹》の完成に至るまでに、ピカソは売春婦がかぶっているボンネットの形状や、姉が売春婦の手を握っている仕草を別のものへと変えることにはなるが、彼が《二人の姉妹》の着想源となる光景をサン=ラザール刑務所で目にし、習作に取り掛かった時、そこでは過去に自分が描いた《科学と慈愛》の存在が彼の脳裏にふと浮かんでいたかもしれない。

いずれにせよ《二人の姉妹》は、観る者の心を強く打つその深い主題を、優れた造形性をもって表現しており、それは青の時代の仕事の中でも、「人間の惨めさを描く画家」としての彼のひとつの到達点を示すものとなっている。

結語にかえて──《アヴィニョンの娘たち》へ

ピカソの仕事が青の時代から、ピンクを主調色とするいわゆる「バラ色の時代」(1905 ～ 1906年)へと移行していくなかで、青の時代の彼の主たるモチーフだった売春婦や老人、貧者などは、彼の絵の画面からほとんど消えていった。ピカソは、それらに代えて道化師や曲芸師、彼らの家族や一座を主に描くようになる(図27)。彼らもまた一般社会の周縁に生きる存在ではあろう。しかしながら、ピカソが描く彼らの絵に漂うのは、人間の「悲哀と苦悩」というよりは、人生というものに対するそこはかとない哀愁である。こうして、バラ色の時代の始まりとともに、ピカソ初期の「人間の惨めさを描く画家」としての仕事は終わりを迎えていった。1905年の《ラパン・アジルにて》(図28)では、ピカソは行きつけのモンマルトルの酒場で物憂げに酒を飲んでいる自分を道化師の姿で描いているが、それは、少年時代から画家として「人間の惨めさ」を見つめ、自分でもそれを味わい、しかしその傍らではよこしまな恋愛の悦楽や穢れた性愛の快楽なども重ねてきた彼が、23歳にして至った境地を表しているのだろうか。

本論の最後に、あの《アヴィニョンの娘たち》(1907年、図1)に手短に触れておきたい。それは、冒頭でも述べたとおり、ピカソがバルセロナの売春宿を題材に制作したものだった。しかし、この作品そのものには、青の時代に彼が描いたような売春婦たちの悲哀や苦悩、またその彼女たちに対する彼の哀れみの感情はほとんど──あるいは、まったく──感じられない。彼はむしろ、自らの体ひとつで売春の世界に生きる彼女たちの逞しさを前面に押し出して描いている。ただし、この作品の習作段階においては、売春婦と縁の深い例の特別な種類の病気、すなわち性病の問題が重要な要素として再び取り上げられていた。

図29などの習作に見られるように、当初ピカソは、売春宿で一人の水夫の客(画面中央)が売春婦たちに囲まれて座っているところに一人の背広姿の男(画面左端)がやってきている場面で《アヴィニョンの娘たち》を構想していた。1972年にウィリアム・ルービンがピカソ自身から聞いたところでは、その背広姿の男は「医学生」(a medical student)だという[37]。とすれば、その医学生は、そこで働く売春婦たちの性病の調査ないし検査のためにその売春宿を訪ねて

図27 パブロ・ピカソ《サルタンバンクの家族》1905年、油彩／キャンバス、212.8 × 229.6 cm、National Gallery of Art, Washington, D.C.

図28 パブロ・ピカソ《ラパン・アジルにて》1905年、油彩／キャンバス、99.1 × 100.3 cm、The Metropolitan Museum of Art, New York

きたのだろう。そのような文脈が《アヴィニョンの娘たち》の習作段階では設定されていた。

しかし、ピカソがその後も《アヴィニョンの娘たち》の習作を重ねていくうちに、性病の問題への彼の関心は、構想から消えていったようである。売春宿の一場面という設定に変わりはないため、それが売春宿の物語であること自体は維持されていくが、ピカソは個々の裸婦の人体表現やそれらによる群像構成、そしてそれを中心とした全体的な空間構造に対する大胆な造形的探求に傾斜していく。彼がその探求を押し進める中で、医学生は(そして客の水夫も)、《アヴィニョンの娘たち》の習作の画面から姿を消していった[38)]。

図29　パブロ・ピカソ《〈アヴィニョンの娘たち〉の習作》1907年、鉛筆、パステル／紙、47.7 x 63.5 cm、Kunstmuseum, Basel

こうしてピカソは、《アヴィニョンの娘たち》の構想が頭に浮かんできた時、性病というかつての自分の仕事に深く関わる問題を一時甦らせるも、結局は途中でそれを消去し、「人間の惨めさを描く画家」としての初期の自分に最終的な区切りを付けた。そして、《アヴィニョンの娘たち》を新たな出発点にして、「キュビスム」と呼ばれることになる別次元の絵画芸術の探求へと力強く歩みを進めてゆくのだった。

註

1) ジョン・リチャードソンは、彼が執筆したピカソ初期の伝記において、1901年におけるピカソの「青の時代」の始まりについての第14章を、この1900年の《自画像》に着目して、“Painter of Human Misery”と題している（邦訳版では「人間の悲惨さを描く画家」）。John Richardson, *A Life of Picasso: The Prodigy, 1881–1906* (New York: Alfred A. Knopf, 2012), 209-31. ジョン・リチャードソン『ピカソ I──神童 1881-1906』木下哲夫訳、白水社、2015年、323 ～ 359頁。

2) Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work*, rev. ed. (Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1971), 58. ローランド・ペンローズ『ピカソ──その生涯と作品』高階秀爾・八重樫春樹訳、新潮社、1978年、63頁。Pierre Cabanne, *Le siècle de Picasso: 1. La naissance du cubisme (1881–1912)*, new ed. (Paris: Gallimard, 1992), 126. ピエール・カバンヌ『ピカソの世紀──キュビスム誕生から変容の時代へ 1881-1937』中村隆夫訳、西村書店、2008年、135頁。

3) Marilyn McCully, ed., *Picasso: The Early Years, 1892–1906* (Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1997).

4) Cabanne, *Le siècle de Picasso*, 54. カバンヌ『ピカソの世紀』、52頁。

5) 「misérabilisme［……］（←misérable）悲惨主義：文学、絵画、映画などで好んで社会の最も悲惨な面を描出しようとする傾向」。『小学館ロベール仏和大辞典』小学館、1988年、1562頁。

6) Josep Palau i Fabre, *Picasso: The Early Years, 1881–1907*, trans. Kenneth Lyons (reprint, Könemann, 1996), 51. ジュゼップ・パラウ・イ・ファブレ『不滅のピカソ 1881 ～ 1907』大高保二郎・永澤峻訳、平凡社、1983年、51頁。

7) Cabanne, *Le siècle de Picasso*, 53-54. カバンヌ『ピカソの世紀』、52頁。

8) 美術教師だったピカソの父は、手の描き方を見ればその画家の腕前が判るとピカソによく言っていたという。Jaime Sabartés, *Picasso: An Intimate Portrait*, trans. Angel Flores (New York: Prentice-Hall, 1948), 67. ジェーム・サバルテ『親友ピカソ』益田義信訳、美術出版社、1950年、93頁。その父の言葉に応えようとするかのように、少年時代のピカソは熱心に手の素描を行っていた。そのことを背景にして考えると、この《科学と慈愛》に描かれている病気の女が瀕死の状態にあることが、特に彼女の右手の表現から読み取れるように思われる。この絵は、1897年のマドリードでの美術総合展覧会に出品された時には、医者はまるで「手袋」の脈をとっているかのようだと、ある評論家から嘲弄された。生身の人間の手とは思えないほど生気を失い、そしてその有様を強調すべく多少大きく描かれた女の右手は、観方によっては確かに手袋のようにも見える。しかし、それはピカソの画力の未熟さによるものではなく、彼がまさに意図してそう表現したものだろう。

9) リチャードソンは、「パブロは、科学と慈愛のどちらの有効性も、ほとんど信じていなかった」と言っている。Richardson, *Prodigy,* 80. リチャードソン『ピカソ I』、130頁。

10) Penrose, *Picasso: His Life and Work*, 11. ペンローズ『その生涯と作品』、22頁。

11) Richardson, *Prodigy*, 49. リチャードソン『ピカソ I』、83頁。

12) ピカソの神童伝説については、次の拙論の第二項「神童伝説」も参照されたい。大島徹也「ピカソ、天才の秘密──その絵画表現の彫刻性をめぐって」『ピカソ、天才の秘密』愛知県美術館他編、中日新聞社、2016年、135 ～ 136頁。

13) Penrose, *His Life and Work*, 13. ペンローズ『その生涯と作品』、25頁。

14) その出来事は後述するコンチータの死（1895年1月10日）と「ほとんど同時期」のことだとパラウ・イ・ファブレは考えている。Palau i Fabre, *Early Years, 1881–1907*, 54. パラウ・イ・ファブレ『不滅のピカソ 1881 ～ 1907』、54頁。

15) Sabartés, *Intimate Portrait*, 29-30. サバルテ『親友ピカソ』、39 ～ 40頁。

16) Richardson, *Prodigy*, 50. リチャードソン『ピカソ I』、84頁。

17) Jaime Sabartés, *Picasso: Documents iconographiques*, trans. Félia Leal and Alfred Rosset (Genève: Pierre Cailler, 1954), 299. Penrose, *His Life and Work*, 34. ペンローズ『その生涯と作品』、44頁。パラウ・イ・ファブレは、当時スペインで著名だった画家エンリケ・パテルニナの《母親の面会》（1892年）という作品がピカソの《科学と慈愛》の制作のきっかけとなったと述べている。パテルニナのその絵では、病室でベッドに横たわっている少女をその母親と妹が見舞っており、その様子を一人の修道女が見守っている光景が描かれている。Palau i Fabre, *Early Years, 1881–1907*, 122. パラウ・イ・ファブレ『不滅のピカソ 1881 ～ 1907』、122頁。マレン・グワルが詳細に考察しているように、パテルニナの《母親の面会》以外にも、そのようなベッドに臥せる病人を家族や医者や修道女が訪ねている場面を描いた絵は、1880年代から1890年代にかけて他の西洋の画家たちによってもしばしば描かれ、好評を得ていた。ホセが「科学と慈愛」という主題をピカソに提示したのは、そういう潮流の中でのことである。Malén Gual, “‘The Artist’s Career’: The Work in Context,” trans. Graham Thomson, in *Ciencia y Caridad al descubierto,* by Malén Gual, Reyes Jiménez, and Mariona Tió (Barcelona: Museu Picasso, Barcelona, 2010), 139-42. なお、14 × 21.5 cmというごく小さな作品ではあるが、《科学と慈愛》の構想を先どったような《病気の女》という油彩画を、ピカソは1894年にすでに描いていた。その絵では、貧しい家の一室でベッドに臥せる病気の女、椅子に座ってその病気の女の右手の脈をとっているような仕草をしている男、ベッドを挟んでその男の向かいに立ち、病気の女にカップを差し出そうとしている女、そしてベッドに臥せる女の足先側に立ってベッドの方を見ている幼女が描かれている。この絵の制作にもホセが関わっていたと思われるが、その詳細は不明である。

18) The Picasso Project, *Picasso’s Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture: A Comprehensive Illustrated Catalogue 1885–1973 – Picasso in the Nineteenth Century: Youth in Spain II - 1897–1900, Barcelona, Madrid, Horta de Sant Joan and Málaga* (San Francisco: Alan Wofsy Fine Arts, 2008), 3-7.

19) これらの習作八点のうちの六点を所蔵するバルセロナ・ピカソ美術館は、その六点の制作順については《PP1897-009》→《PP1897-010》→《PP1897-013》→《PP1897-012》→《PP1897-016》→《PP1897-014》としている。See Reyes Jiménez, “A Technical Overview of Picasso’s Working Process,” trans. Graham Thomson, in *Ciencia y Caridad al descubierto*, by Gual, Jiménez, and Tió, 149.

20) パラウ・イ・ファブレはこの男を、医者ではなく、病気の女の父親と解釈している。一方レイエス・ヒメネスは、この男を医者と見なしている。

Palau i Fabre, *Early Years, 1881–1907*, 122. パラウ・イ・ファブレ『不滅のピカソ 1881 ～ 1907』、122 ～ 123頁。Jiménez, "A Technical Overview of Picasso's Working Process," 149.

21） パラウ・イ・ファブレはこの女を、修道女ではなく、病気の女の母親と解釈している。一方ヒメネスは、この女が修道女かどうかはまだはっきりしないと述べている。Palau i Fabre, *Early Years, 1881–1907*, 122. パラウ・イ・ファブレ『不滅のピカソ 1881 ～ 1907』、122 ～ 123頁。Jiménez, "A Technical Overview of Picasso's Working Process," 149.

22） この点も含めて、《科学と慈愛》の本画の制作過程でピカソがなしたさまざまな修正については、ヒメネスによって詳細に説明されている。Jiménez, "A Technical Overview of Picasso's Working Process," 150-51.

23） Palau i Fabre, *Early Years, 1881–1907*, 168. パラウ・イ・ファブレ『不滅のピカソ 1881 ～ 1907』、168頁。

24） スペイン語および英語のタイトルは、The Picasso Projectによるピカソのカタログ・レゾネに倣う。The Picasso Project, *Youth in Spain II – 1897–1900*, 290-91.

25） ピカソはこの絵の主題について、リチャードソンに次のように語ったという。「道の終わりでは、死が誰をも待ち受けている――富者は馬車で行き、貧者は歩いて行くにせよね」。Richardson, *Prodigy*, 50. リチャードソン『ピカソ I』、85頁。

26） Richardson, *Prodigy*, 217. リチャードソン『ピカソ I』、336頁。María Teresa Ocaña, "Chronicle from Paris," in *Picasso and Els 4GATS: The Early Years in Turn-of-the-Century Barcelona*, by María Teresa Ocaña et al. (Boston: Little, Brown and Company, 1996), 158.

27） Cabanne, *Le siècle de Picasso*, 109. カバンヌ『ピカソの世紀』、116頁。Richardson, *Prodigy*, 67. リチャードソン『ピカソ I』、111頁。

28） Richardson, *Prodigy*, 168. リチャードソン『ピカソ I』、262頁。

29） Richardson, *Prodigy*, 198. リチャードソン『ピカソ I』、302頁。

30） Pierre Daix, *La vie de peintre de Pablo Picasso* (Paris: Seuil, 1977), 47.

31） Sabartés, *Intimate Portrait*, 65. サバルテ『親友ピカソ』、89 ～ 90頁。

32） Richardson, *Prodigy*, 219. リチャードソン『ピカソ I』、339 ～ 340頁。

33） 実際ピカソ自身も若い頃に性病にかかったことがあると言われている。See Richardson, *Prodigy*, 218. リチャードソン『ピカソ I』、337～338頁。

34） Richardson, *Prodigy*, 219. リチャードソン『ピカソ I』、340頁。

35） Sabartés, *Documents iconographiques*, plate 70; Pablo Picasso, "Letter from Barcelona (13 July) to Max Jacob," in *A Picasso Anthology: Documents, Criticism, Reminiscences*, ed. Marilyn McCully (Princeton: Princeton University Press, 1982), 38.

36） 右側の女は左側の売春婦の「姉 sœur」ではなく「妹 sœur」かもしれないが、仮に姉としよう。

37） William Rubin, "The Genesis of *Les Demoiselles d'Avignon*," in *Studies in Modern Art 3: Les Demoiselles d'Avignon*, by William Rubin, Hélène Seckel, and Judith Cousins (New York: The Museum of Modern Art, 1994), 44; Leo Steinberg, "The Philosophical Brothel, Part 2," *Artnews*, vol. 71, no. 6 (October 1972): 38.

38） 他方ルービンは、性病（特に、ひどい醜貌や死さえ招きうる梅毒）に対するピカソの恐怖に焦点を当てながら、完成作《アヴィニョンの娘たち》においても性病の問題は強く残存していると考えている。ルービンの見解では、その問題は消えて無くなったのではなく、売春婦たちの像自体の表現の中へと「組み込まれて」いったのであり、完成作の画面右下のしゃがんだ異形の女のそれに特に生々しく表れているとルービンは見ている。Rubin, "The Genesis of *Les Demoiselles d'Avignon*," 58, 63-64.

図版出典

図1 ～ 2, 6：神吉敬三責任編集『アート・ギャラリー 現代世界の美術12 ピカソ』集英社、1985年、8, 27, 64頁。

図3, 22：The Picasso Project, *Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture: A Comprehensive Illustrated Catalogue 1885–1973 – Turn of the Century – 1900–1901, Barcelona, Madrid and Paris* (San Francisco: Alan Wofsy Fine Arts, 2010), 86, 89.

図4：María Teresa Ocaña et al., *Picasso and Els 4GATS: The Early Years in Turn-of-the-Century Barcelona* (Boston: Little, Brown and Company, 1996), 81.

図5：M. Teresa Ocaña et al., *Picasso Joven* (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2002), 139.

図7, 20 ～ 21：ジュゼップ・パラウ・イ・ファブレ『不滅のピカソ 1881 ～ 1907』大高保二郎・永澤峻訳、平凡社、1983年、122, 170頁。

図8 ～ 10, 15 ～ 17, 19：大高保二郎監修『ピカソ 天才の誕生――バルセロナ・ピカソ美術館展』産経新聞社、2002年、122 ～ 125, 127, 131, 213頁。

図11：愛知県美術館他編『ピカソ、天才の秘密』中日新聞社、2016年、33頁。

図12 ～ 14：Malén Gual, Reyes Jiménez, and Mariona Tió, *Ciencia y Caridad al descubierto* (Barcelona: Museu Picasso, Barcelona, 2010), 64-65, 75.

図18, 23, 27 ～ 28：Marilyn McCully, ed., *Picasso: The Early Years, 1892–1906* (Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1997), 111, 174, 202, 257.

図24 ～ 26：William H. Robinson, *Picasso and the Mysteries of Life: La Vie* (Cleveland: Cleveland Museum of Art, 2012), 54-55, 57.

図29：William Rubin, Hélène Seckel, and Judith Cousins, *Studies in Modern Art 3: Les Demoiselles d'Avignon* (New York: The Museum of Modern Art, 1994), 48.